

Universidade do Porto ~ cristina.ferreira@fba.up.pt

Esta comunicação pretende fazer uma reflexão teórica e prática sobre a imagem contemporânea da cidade, com base na ideia que a imagem fotográfica está directamente ligada ao acto de ver e de comunicar por sua vez indissociáveis da memória, da imaginação e dos dispositivos/tecnologias visuais que usamos para ver e representar o nosso mundo. Esta reflexão terá como exemplo concreto a cidade do Porto.

Fotografia, imaginação, ver/olhar, cidade.

Se a cidade é múltipla nos seus aconteceres e haveres, múltiplas leituras também se impõem a ela. Uma dessas leituras possível é a realizada pela fotografia.

Ver a cidade significa em grande parte ver as fotografias que fizeram ou fazem dela. A realidade da cidade transforma-se na realidade presente mostrada na fotografia e consequentemente a nossa impressão da cidade é formada pela impressão que outros fabricaram.

A imagem é um documento que serve para ver o próprio mundo e interpretá-lo, pois é um instrumento de conhecimento e história ao fornecer informações sobre os objetos, os lugares ou as pessoas, em formas visuais tão diversas, e preservá-los no tempo. A fotografia não diz aquilo que já não é mas diz de certeza aquilo que foi (Barthes, 1980) e com isso oferece um atestado de veracidade que mais nenhuma imagem possui. Ela mantém com o real uma relação particular distinta de qualquer outro género de representação, nomeadamente da pintura, devido à credibilidade de que goza o que justifica o grande desenvolvimento que a fotografia documental obteve ao longo da História da fotografia (Bauret, G. 1992). Podemos dizer que a imagem fotográfica não é apenas, um meio técnico, uma reacção química, mas uma forma artística, um modo de ver as coisas particular e distinta de qualquer outra técnica de representação, talvez pelo seu carácter indicial:

"A objectividade da fotografia confere-lhe uma força de credibilidade ausente em toda a obra pictórica. Sejam quais forem as objecções do nosso espírito crítico vemo-nos obrigados a acreditar na existência do objecto representado, efectivamente re-presentado, isto é, tornado presente no tempo e no espaço" (Bazin, A., 1992: 19).

A fotografia é um importante instrumento de conhecimento e reconhecimento. O conhecimento é baseado no reconhecimento (Wittgenstein, L., 1969), mas a nossa dependência da fotografia para conhecer alguma coisa tornou-se tão grande que hoje em dia quase nos recusamos a acreditar no que vemos com os nossos próprios olhos se por acaso o *olhar* da máquina se propõe a desautorizá-los. Então, talvez por isso, a nossa visão pessoal da cidade constrói-se mais com base numa colecção de imagens, representações feitas por nós ou por outro alguém, do que na experiência directa do nosso olhar. A ideia de cidade passa a ser, o local para onde apontamos a máquina, a imagem vista no visor, a colecção de imagens do álbum fotográfico ou simplesmente aquelas que talvez nem voltemos a vislumbrar porque estão codificadas digitalmente na memória de um qualquer computador.

A partir do momento em que a imagem é reduzida a uma tabela de números, todas as operações sobre esses números na memória do computador traduzir-se-ão por uma operação na própria imagem. O carácter numérico dá à imagem uma fluidez e uma mobilidade extremas:

"A informação digital (traduzida em 0 e 1) pode também ser qualificada como virtual na medida em que desse modo ela é inacessível ao ser humano. Só se pode tomar conhecimento directo depois da sua actualização por meio de um ecrã ou outro meio semelhante. Os códigos informáticos ilegíveis para nós, actualizam-se aqui e ali, agora ou mais tarde, em textos legíveis, em imagens visíveis em ecrãs ou papel, em sons audíveis na atmosfera" (Lévy, P., 2000: 52).

A imagem da cidade pode agora viajar além fronteiras à velocidade da luz mas ironicamente está cada vez menos presente no nosso quotidiano enquanto objecto. As actuais imagens da cidade habitam os sítios web, os blogs e as memórias dos computadores. Já não povoam os álbuns fotográficos e já não são feitas de coisas palpáveis como o papel e a película.

Todavia, independentemente de serem analógicas ou digitais, as fotografias continuam a sustentar a noção de realidade. O real prendeu-se de tal modo à fotografia que tudo o que não é captável e fixável num registo tipo fotográfico passa por irreal ou inexistente. As nossas cidades são reais porque fazemos e possuímos imagens que comprovam o facto.

Utilizar a fotografia para conhecer um espaço vivo e habitado e mesmo, eventualmente, integrar-se nele, pode pois constituir uma armadilha na qual se poderá cair sem nos darmos conta disso: aceitando que conhecer é colocar-se ao nível do real:

“Para penetrar no real não basta reproduzi-lo, porque é necessário que a reprodução e a representação artística nos sugiram algo que a realidade, em si, parece não conter” (Geada, E., 1985:11).

A imaginação, que vê o que não é visível e se acresce a uma realidade empobrecida pela necessidade de se ver confirmada e reconhecida visualmente pela projecção, propõe-se criar o que ainda não existe e não pode portanto ser nem visitado nem revisitado. Cada fotografia descolada do real é uma tentativa de desvelar a distância enigmática entre a realidade do mundo e as suas projecções. Nas fotografias que fazemos importa menos o espaço capturado do que o espaço aberto para outras coisas.:

“L’image existe entre l’imaginaire et la réalité.” (Barbosa, P., 1996: 9)

A cidade enquanto paisagem tem a imaginação, e as imagens, como uma faculdade fundamental da sua interpretação. Se a imaginação significa simplesmente o hábito humano de construir imagens no espírito (Bronowski, J., 1983), poderemos afirmar que a cidade pode ser lida pelas imagens que o espírito constrói acerca dela e que ganha existência na memória dos seus habitantes e visitantes registrando as mensagens do tempo, facilitando a compreensão e assimilação da história e do espaço vivido.

Um dos prazeres da fotografia, e senão o maior, é que ela funciona por memórias e associações:

“O objectivo da memória não consiste em fazer-nos sorver aquilo que aconteceu, transportando-nos para uma época e para momentos passados, mas consiste, precisamente ao contrário, em deixar que o passado encontre espaço e acolhimento no presente” (Perniola, M., 1993: 125).

É no lado mais obscuro de nós que se guardam as visões e se constitui a memória cúmplice com que vemos o mundo. E é essa memória que se enfrenta sempre que pousamos os olhos na cidade. Tudo o que vemos não é apenas aquilo que se vê, é muito mais. São as memórias, os fantasmas, as sensações, de que enchemos o espírito e que vêm somar-se à visão. A fotografia também pode ser um engano, uma máscara, um bloqueio à recordação, pode ser uma contra-recordação (Barthes, R. 1980).

Apesar dos possíveis bloqueios e das mentiras que as fotografias originam é no espaço secreto da nossa memória que se resolvem os conflitos da nossa relação com a realidade urbana, criando uma espécie de “encontro interior” que é a “pedra de fecho” para a consolidação da nossa compreensão da cidade como um todo.

Assim o que dá expressão a esse “encontro interior”, gerado no íntimo do nosso ser, é facto de apesar de as imagens serem elas próprias um modo de ver, a nossa percepção e a nossa apreciação de uma imagem dependem também do nosso próprio modo de ver (Berger, J., 1972). Porque só entendemos o que vem ter connosco, o que a nossa memória reconhece. A cidade foi sempre consagrada pelos seus ícones centrais, e muitos deles criam uma espécie de hierarquia visual; se não são os monumentos são as paisagens. A câmara persegue-os e esses ícones constituem a base dos mapas turísticos e estruturam as nossas geografias individuais do espaço urbano. Reconhecemos a cidade do Porto pelas imagens que mostram a Torre dos Clérigos mas dificilmente por imagens que apresentem enquadramentos de uma zona da periferia. O nosso *museu imaginário*

(Malraux, A.) está pleno de ícones prontos a serem decodificados e associados à cidade e resiste a qualquer outra projecção imagética que tentemos fazer.

Porque é que o real e a sua projecção fotográfica têm de permeio algo de estranho ou surpreendente? Há já aí uma transposição para um outro domínio em que o imaginário obscuramente se nos abre. Os objectos fotografados, pela sua luminescência tocaram realmente a superfície que por seu turno o nosso olhar veio tocar (Barthes, 1980), o “ar” delas leva-nos da sua aparência à sua alma, é através desse nada subtil da sua expressão que vemos a sua aura transparente projectando uma luz clara e conservando a sua vida para sempre. Porque o real está do lado das coisas e o imaginário do lado do Homem.

É o Homem que deve procurar os mecanismos que lhe permitem desenvolver a imaginação e realizar as imagens mentais que não podem ser limitadas ao papel duma simples réplica da percepção (Lévy, 1991), porque só ele detém o potencial criativo e artístico para operar o processo, a máquina vem depois.

As fotografias são talvez os mais misteriosos de todos os objectos que se fabricam e em que reconhecemos o ambiente considerado como moderno. Cada fotografia é um documento significativo acerca da cidade. Estes objectos sem espessura, condensam os nossos poderes de percepção já por si poderosos num espaço confinado e num momento congelado de tempo.

Quando olhamos fotografias, é do Homem que se fala, do tempo que se foi, as imagens estão ali para nos situar. São expostas ordenadas em fileiras, descoincidentes da realidade ou isoladas, partidas ou repartidas, com ou sem olhar no presente, são uma maldição e uma benção. Será esse o seu fascínio, o de serem fragmentos do visível?

Este uso voyeurístico e talismânico da fotografia expressa um desejo de contacto com uma outra realidade, através de imagens com um poder dionisiaco que nos transfixam e que cortam a continuidade que existe no mundo através da contemplação destes objectos potenciais de fascinação.

As imagens de uma cidade são construídas da justaposição de imagens, algumas globalizantes outras mais perto do fragmento, objectivas e subjectivas, isto é, de imagens percebidas e imaginadas. A imagem urbana é um desafio visual da percepção que a regista, surpreendendo-a nos seus elementos distintivos: cores, formas, texturas, volumes, localização, movimentações, tempo histórico, etc. O que será que uma fotografia pode contar sobre uma cidade nos limites do seu enquadramento?

“O campo da fotografia tem uma certa extensão, mas aparecem as margens que cortam abruptamente tudo o que fica para fora desses limites” (Arnheim, R., 1989: 24).

O que fica dentro dessas margens é sempre uma escolha, um recorte do grande quadro que a cidade constitui. Mas no caso do Porto, tal como noutras cidade, o que é colocado dentro do enquadramento repete-se de imagem para imagem, como se o espectador olhasse a cidade sempre dos mesmos locais e não contemplasse outras vistas além dessas. Se criamos sempre as mesmas imagens significa que vemos sempre as mesmas coisas e ocupamos, enquanto observadores, sempre os mesmos lugares. Espreitamos a cidade sempre dos mesmos sítios forçando-nos a ver o que os outros viram, procurando enquadrar os que os outros enquadraram. Na verdade procuramos cortar a imagem nos limites que a nossa memória previamente definiu como os indicados pela lembrança que guarda acerca dos registos daquele tema. As primeiras imagens fotográficas da cidade alimentam-se da composição que a Pintura estabeleceu para si própria e as que se seguem continuam a condicionar o olhar a essa mesma vista. Estamos sempre à frente da Torre dos Clérigos, na margem de Gaia a olhar a Ribeira do Porto, na margem do Porto a contemplar o rio Douro, etc. Fazemos sempre as mesmas imagens, criamos sempre as mesmas aparências:

"Uma imagem é uma vista que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência, ou um conjunto de aparências, que foi isolada do local e do tempo em que primeiro se deu o seu aparecimento, e conservada – por alguns momentos ou por uns séculos." (Berger, J., 1987:13)

Passados 150 anos da sua invenção, o filósofo contemporâneo Jean Baudrillard afirma na sua obra "Simulacros e Simulação" que as distinções entre objecto e representação, coisa e idéia não são mais válidas: Se uma coisa quer ser fotografada, é exactamente porque ela não quer oferecer o seu significado, é porque ela não quer ser objecto de uma reflexão (Baudrillard, J., 1981). Segundo Baudrillard podemos até pensar que estamos a fotografar uma coisa por prazer, mas na verdade é a coisa que nos seduz e exige ser fotografada, e nós somos apenas uma parte da engrenagem na ordem pictórica que a coisa dita ao sujeito. Para o filósofo o sujeito nada mais é que um filtro através do qual as coisas, na sua ironia, fazem a sua aparição. A imagem é um meio ideal para a vasta campanha de auto-promoção realizada pelo mundo e pelos objectos – empurrando a nossa imaginação para uma auto-extinção, libertando as nossas paixões, e quebrando o espelho que nós seguramos (hipocritamente) para capturá-los (Baudrillard, J., 1993).

As coisas tornaram-se soberanas e viraram-nos as costas através da própria tecnologia que usamos para as criar. A cidade transformou-se em imagens, aparentemente nada mais há para ser visto, e não resta nada para ser fotografado; uma situação que pode levar o fotógrafo a nada excepto abandonar a tarefa algo questionável de tirar fotografias. Onde não há mais profundidade, onde tudo foi condensado em duas dimensões, dá-se tudo sem segredo algum. A voracidade pelo consumo de imagens traz consigo a vontade da visibilidade total, a vontade de se ver tudo ao mesmo tempo e agora. A pobreza das imagens não se verifica devidos aos temas, mas devido ao desaparecimento das variantes de imaginação pessoais (Leroi-Gourhan, A., 1990).

A fotografia é uma resposta à variedade e multiplicidade da vida e experiência urbana, às questões de como o espaço urbano pode ser percebido e representado. A sua resposta foi sempre em relação à complexidade visual da cidade enquanto imagem e experiência.

Incompreensivelmente, quanto mais imagens fazemos de uma cidade, menos a compreendemos, pois ela fabrica indícios não apreensíveis. Permanece internamente indivisível e daí não analisável, infinitamente dúctil, sagaz e divertida como espectadora de todas as tentativas de manipulá-la. Há medida que as imagens proliferam, mais difícil é continuar a criar:

"Nunca houve uma forma de sociedade na história em que se desse uma tal concentração de imagens, uma tal densidade de mensagens visuais." (Berger, John, 1987: 133)

Mas, porém, existe uma reserva de segredo nessa vontade de mostrar-se tudo através da fotografia. A própria fotografia nunca será tão transparente e realista quanto se imagina, como refere Diane Arbus "Uma fotografia é um segredo sobre um segredo. Quanto mais ela diz, menos se sabe"¹. Porque é que quando olhamos a cidade real, e vemos a sua fotografia, olhamos esta com um sentir diferente do sentido perante o objecto real? Existe algo de estranhamente invisível que se intromete entre o objecto e a sua consequente imagem fotográfica. Existe nesse processo uma transposição para um outro domínio em que o imaginário obscuramente se revela. Então torna-se imperativo para pensar as imagens fotográficas pensar também duas coisas que lhe são intrínsecas, a imaginação e a percepção. A imaginação é a faculdade das imagens, nesse sentido, pode intervir na sensação onde a imagem se produz e na memória onde se reproduz. A imaginação antecede o pensamento. O problema é então saber o que é verdadeiramente uma imagem; fisicamente definida pela sua

¹ Diane Arbus, citado em Sontag, S.: *On Photography*, Penguin Books, Londres, 1979.

semelhança com aquilo que representa, poderá a imagem qualificar o pensamento e que parte desempenha o espírito na sua constituição? Em sentido próprio, a imaginação é essa faculdade de superar o dado percebido, o simples contacto com o mundo, em direcção a uma representação que, falando em rigor, nada representa, uma vez que nada há de dado que lhe corresponda. A interrogação torna-se agora a de conceber a função desta faculdade no pensamento.

A imaginação é uma representação mental, um local onde é possível gerar ilusões e não coincide com a percepção.

A percepção pressupõe a existência de objectos exteriores a nós. Quando nos confrontamos com a existência dos objectos de que os nossos sentidos parecem ser testemunhas, somos levados a pôr a questão da existência do nosso próprio corpo, concebido como elemento do mundo exterior e como intermediário entre esse mundo e nós que percebemos.

Construímos assim o nosso conhecimento do mundo. O sujeito que percebe e o mundo exterior são considerados como dois objectos observáveis; a percepção é uma certa relação entre o sujeito e o mundo exterior que se trata de descrever fazendo variar as condições nas quais decorre a observação. A percepção e a imaginação juntam-se para gerar a linguagem, e esta, tal como a arte, está por todo o lado. As imagens são linguagens, daí a urgência da reflexão, para que a comunicação se torne cada vez mais expressão do Homem.

Num tempo em que o mundo nos chega principalmente por imagens, e em que cada imagem cria uma verdade acerca de qualquer coisa, conhecê-las é comunicar melhor.

A forma como representamos o espaço que nos rodeia está aberto a experiências e interpretações subjectivas. A nossa experiência da cidade é muitas vezes influenciada por outros meios através dos quais a encontramos como por exemplo as fotografias. Os fotógrafos criaram as suas próprias visões da cidade; podemos falar no Porto de Aurélio da Paz dos Reis, no Porto de Alvão, etc.

Muitas das fotografias produzidas acerca da cidade dependem da nossa relação pessoal com o espaço: elas basearam-se e moveram-se entre uma familiaridade com o local, ou simplesmente são o produto de observações separadas como uma visita de passagem:

"Sempre que olhamos uma fotografia tomamos consciência, mesmo que vagamente, de que o fotógrafo seleccionou aquela vista de entre uma infinidade de outras vistas possíveis." (Berger, John, 1987: 14)

Algumas fotografias são uma combinação de fotografias de rua que servem como uma antropologia visual da cidade e examinam a actividade humana e a sua relação com o ambiente; e em contraste com isto, imagens que se focam nos "espaços" da cidade. Ambas procuram examinar os vários meios através dos quais a cidade pode ser visualizada e são uma reflexão do parentesco do fotógrafo com estes diferentes lugares.

Uma fotografia mostra o que pode ser visto de um único, fixo, ponto de vista, de um único, singular e irrepetível, momento no tempo. A imagem é organizada para o espectador:

"A convenção da perspectiva, que existe exclusivamente na arte europeia e foi estabelecida no Alto Renascimento, centra toda a composição no olhar do espectador." (Berger, J, 1987: 20)

Uma parte importante desta transgressão tem a ver com as ligações entre a nossa imaginação do urbano (e as fantasias que vivemos através desta imaginação) e as imagens que o sustentam ou promovem. Como poderemos comunicar a cidade em imagens?

Quando vemos a paisagem da cidade vemos o que sabemos que pode ser visto e bloqueamos todas as outras perspectivas porque o nosso olhar já está limitado pelo que a nossa memória nos diz viciadamente para ver .

Essa colecção de imagens avulsa limita a percepção que temos da cidade criando barreiras às nossas visões reais e imaginárias e conseqüentemente à memória que guardamos dela. Não se pode ver fora dos limites que a nossa imaginação alcança, portanto o que conseguimos ver é condicionado pelas formas (imagens) que a nossa memória conhece. Representar é tornar presente para nós alguma coisa, portanto, sempre que vemos uma imagem do Porto a cidade é colocada no nosso presente.

Na imagem fotográfica uma imagem é de facto uma vista reproduzida, um instante roubado do real, que posou diante da objectiva. Habituo-nos tanto à “representação de” que ficamos perplexos com a cidade real. Quando vemos uma fotografia da Ribeira, sabemos que essa imagem não é a cidade. É antes uma das representações visuais possíveis desse local, que nada tem a ver com o objecto em si, mas constitui uma aparência muito semelhante à que vemos quando olhamos a paisagem real.

A imagem urbana é um desafio visual da percepção que a registra, surpreendendo-a nos seus elementos distintivos: cores, formas, texturas, volumes, localização, movimentações, tempo histórico, etc. As imagens são sempre resultado uma relação entre o observador e a paisagem, esse processo desenrola-se em dois sentidos:

“As imagens do meio ambiente são o resultado de um processo bilateral entre o observador e o meio. O meio ambiente sugere distinções e relações, e o observador - com grande adaptação à luz dos seus objectivos próprios – selecciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê. A imagem, agora assim desenvolvida, limita e dá ênfase ao que é visto, enquanto a própria imagem é posta à prova contra a capacidade de registo perceptual, num processo de constante interacção.” (Lynch. K., 1990:16)

A imagem fotográfica é para nós aquilo que representa, situamo-nos nela. Por outro lado é a representação de uma realidade passada, o que quebra a relação que temos com o conteúdo da imagem e leva-nos a manter uma relação documental, histórica.

A imagem, forma de aproximação entre o homem e o próprio mundo, é uma “*produção humana destinada a estabelecer uma relação com o mundo*”²². Assim, é um documento que serve para ver o próprio mundo e interpretá-lo, pois é um instrumento de conhecimento e história ao fornecer informações sobre os objetos, os lugares ou as pessoas, em formas visuais tão diversas, e preservá-los no tempo. A fotografia é sempre passado, é um momento congelado para todo o sempre que ocorreu algures no tempo. É como se a fotografia trouxesse sempre implícito um carácter jornalístico e fosse de todas as imagens a mais fiel à nossa história, mas nem por isso a mais leal. (Barthes, R.,1980)

A filosofia e os seus pensadores, desde Platão, sempre olharam a imagem como uma forma inferior de representação, ou seja, um entrave ao pensamento puro. Seguindo essa ideia podemos ver a cidade através do pensamento e da imaginação. Não será esta, porque nos chega através do nosso imaginário, a imagem mais nítida da cidade? Apesar de não ser provavelmente uma imagem coincidente com o sentido da visão nos dá será concerteza mais coincidente com a sentida pela espírito.

² Aument, J., L'image, Nathan, 1990, citado em Joly, M.: *Introdução à Análise da Imagem*, Ed.70, 2007, Lisboa, pág.67.

O pensamento transparece de modo muito mais visível e forte na imagem que traduz as imagens mentais, do que nas que procuram ser fidedignas ao real. A imagem pode dar a ver o que não é do domínio do olhar não se limitando a representar a superfície das coisas.

Se mudarmos de imagens, se percebermos o modo em como estas fotografias afectam as nossas percepções e a nossa memória oferecemos novos modos de olhar a cidade, novas visões e criamos extensões para o nosso olhar.

Ver a cidade significa em grande parte ver as fotografias que fizeram ou fazem dela. A realidade da cidade transforma-se na realidade presente, mostrada, na fotografia e a nossa impressão da cidade é formada pela impressão que os outros fabricaram:

*"Vivemos numa época dominada pelas fotografias. No universo invisível das mentes e das emoções dos homens, a fotografia exerce hoje uma força comparável à da libertação da energia nuclear no universo físico. O que pensamos, o que sentimos, as nossas impressões dos acontecimentos contemporâneos e da história recente, as nossas concepções do homem e do cosmos, as coisas que compramos (ou deixamos de comprar), a configuração das nossas percepções visuais, tudo isso é modelado, em certa medida, e a maior parte das vezes decisivamente, pela fotografia."*³

Desse modo a nossa memória e o nosso imaginário ficam bloqueados, condicionados à partida pelo que lhe foi permitido ver. Por isso é urgente como cidadãos inventar novas linguagens para criar outros modos de comunicação e de pensar. Quando uma imagem se afasta do género de imagens que estamos habituados a ver - mudar de imagem é mudar de "evidências mentais" -, é ganhar outro modo de ver e olhar a realidade de um outro ângulo.

Pensar a representação da cidade pela fotografia é apercebermo-nos de modos de ver e dos critérios que a realidade e tudo que a constitui, fabrica para expressar o visível.

É o próprio estatuto da imagem como meio de conhecimento, de comunicação e de criatividade que se torna agora necessário repensar.

A imagem devia servir, antes de tudo, para levar a cidade de volta ao Homem. Sendo a imagem uma linguagem, em primeira instância, os limites de um género de imagem, ou linguagem, são o limite maior do nosso pensamento.

Não conseguimos imaginar para além das imagens que conhecemos.

Assim, criação alguma pode ter lugar, seja de que natureza for, que não tenha de tomar forma dentro dessa linguagem. Daí a contradição, ou a fronteira criada, ao pretender-se explorar as potencialidades de uma dada linguagem visual como potencial instrumento para a criação de imagens. Porque do sentir, do confronto mais íntimo com o mundo, a imagem é um devir.

E a linguagem visual, como motor expressivo da emoção perante o mundo, emoção primordial, como mediadora da nossa relação com a cidade real e a cidade imaginada é também ela própria, de modo egocêntrico, o instrumento de criação de imagens reflectoras desse sentir, o registo das visões. Esse será talvez o trabalho do artista. Fazer coincidir o invisível com o visível, passando não exactamente pela imagem crua e nua, mas pela magia que a rodeia e se desvaneceu, não pelo que já foi visto mas pelo acto de ver, pela visão própria e subjectiva de cada um. Porque só a visão na primeira pessoa pode oferecer-nos verdadeiramente a realidade.

A consciência não é "dona" da imaginação, ela não comanda o nosso imaginário, porque não origina as nossas imagens, mas apenas o instrumento de consciência que opera essas imagens para as tornar visíveis e perceptíveis. Criar imagens (ou imaginar), devia principiar pela reflexão sobre o

³ Goldsmith, A., no seu artigo "The Photographer as God", publicado na revista Popular Photography citado em Dondis, D.: *La sintaxis de la imagen, Introducción al alfabeto visual*, Ed.GG, 2002, Lisboa, pág.193.

motivo das diferenças e formas de sentir os vários géneros de imagens, e em particular, pelo modo de ver o mundo de cada uma delas. Mas essa é uma reflexão que a Arte raramente faz.

A nossa liberdade de ver vai até onde os nossos sentidos alcançam, em coordenação com aquilo que somos como memória. Ela acaba no lugar onde a imaginação termina.

A parte oficial da cidade já foi catalogada e categorizada pelas imagens, não restando o menor trabalho para aqueles que querem continuar o que já está terminado:

"Sartre observava, em 1940, que "a imagem não é nem uma ilustração nem um suporte do pensamento, mas é ela própria pensamento e, como tal compreende um saber, intenções". (LÉVY, P., 1997: 100).

Podemos assumir que, hoje, a cidade não precisa mais ser representada, mas sim des-representada pelo observador-fotógrafo. Essa des-representação deve ser um etapa inicial na busca por um retrato da cidade que revele a sua face em vez de a mascarar e nos devolva a capacidade de ver as coisas que nos rodeiam. O corpo redescobre como olhar. Liberto das imagens, ele redescobre a imaginação (Baudrillard, J., 1993).

"É um dado sabido que já há poucas imagens. De facto, quando olho daqui, lá está tudo tapado com construções, e as imagens quase não são mais possíveis. Temos, quase como um arqueólogo, que escavar com a pá, e olhar justamente para tudo, para que possamos encontrar qualquer coisa nesta paisagem ofendida. Isso está, é claro, muito relacionado com riscos, mas eles nunca me inibiriam. E vejo justamente: há tão poucas pessoas no mundo que se arriscariam por essa necessidade que temos, a saber, a de termos muito poucas imagens adequadas. Temos uma necessidade imprescindível de imagens que concordem com o nosso estado de civilização e com o nosso interior, nosso âmagô. Temos, então, se for preciso, que entrar no meio de uma guerra, ou onde quer ainda que seja necessário (...) Gostaria de lá estar com minha câmara, porque, na verdade, já não é fácil encontrar aqui na Terra o que perfaz a transparência das imagens. Aquilo que já existiu uma vez. Eu iria a qualquer lado".⁴

Hoje, a Fotografia tornou-se opaca, densa, como forma de representação e memória da cidade, mas a transparência – de que Herzog fala - é passível de ser encontrada se a procurarmos em nós. Se passarmos a Olhar o mundo com os olhos da imaginação talvez encontremos a tal transparência que ilumina a realidade fotografada e revela o segredo (Arbus, D.) que cada fotografia guarda.

Bibliografia

- Arnheim, R. (1989). A Arte do Cinema, Lisboa: Ed. 70
(1957, Film as Art, Ed. Regents of the University of California)
- Barbosa, P. (1996). Du photographique au numérique, La parenthèse indicielle dans l'histoire des images, Paris: Ed. L'Harmattan
- Barthes, R. (1981). A Câmara Clara, Lisboa: Ed. 70
(1980, La Chambre Claire, Note sur la photographie, Paris: Ed. L'Étoile, Gallimard, Le Seuil)
- Baudrillard, J. (1991). Simulacros e Simulação, Lisboa: Ed. Relógio d'Água
(1981, Simulacres et simulation, Paris: Ed. Galilée)
- Baudrillard, J. (1993). The Transparency of Evil, Londres: Ed. Verso
- Bauret, G. (2006). A Fotografia, História, Estilos, Tendências, Aplicações, Lisboa: Ed. 70
(1992, Approches de la Photographie, Paris: Ed. Nathan)

⁴ Herzog, W., citado em Wenders, Wim.: *A Lógica das Imagens*, Ed.70, 1990, Lisboa,.

- Bazin, A. (1992). O Que é o Cinema, Lisboa: Ed. Livros Horizonte
(1958, Qu'est-ce que le cinema?, Paris: Ed. Du Cerf)
- Berger, J. (1987). Modos de Ver, Lisboa: Ed. 70
(1972, Ways of Seeing, Grã-Bretanha: Ed. Penguin)
- Bronowski, J. (1983). Arte e Conhecimento, ver, imaginar, criar, Lisboa: Ed. 70
(s/d, The Visionary Eye: Ed. Massachusetts Institute of Technology)
- Geada, E. (1985). Estéticas do Cinema, Lisboa: Ed. D. Quixote
- Leroi-Gourhan, A. (1990). O Gesto e a Palavra, 1 – Técnica e Linguagem, Lisboa: Ed. 70
(1964, Le Geste et La Parole – Technique et Language, Paris: Ed. Albin Michel)
- Lévy, P. (2000). Cibercultura, Lisboa: Ed. Instituto Piaget
(1997, Cyberculture: Ed. Odile Jacob, Ed. Du Conseil de l'Europe)
- Lévy, P. (1997). Ideografia Dinâmica, Lisboa: Ed. Instituto Piaget
(1991, L'ideographie dynamique, Paris: Ed. La Découvert)
- Lynch, K. (1990). A Imagem da Cidade, Lisboa: Ed. 70
- Malraux, A. (s/d). As Vozes do silêncio, vol 1 e 2, Lisboa: Ed. Livros do Brasil
(1951, Les Voix du Silence)
- Joly, M. (2007). Introdução à Análise da Imagem, Lisboa: Ed. 70
- Perniola, M. (1993). Do Sentir, Lisboa: Ed. Presença
(1991, Del Sentire, Torino: Ed. Giulio Einaudi)
- Sontag, S. (1979). On Photography, Londres: Ed. Penguin Books
- Wittgenstein, L. (1998). Da Certeza, Lisboa: Ed. 70
(1969, On Certainty/Über Gewissheit, Oxford: Ed. Basil Blackwell)